

LAS VISIONES DE PETRARCA EN LA AMERICA VIRREINAL *

POR

ALICIA DE COLOMBI-MONGUIO

Bennington College

La imitó fray Luis. La recreó Góngora. La emularon Quevedo y Calderón. La lírica del Siglo de Oro halló en las sucesivas visiones de la Canción 323 de Petrarca molde proteico para el lamento fúnebre, la exhortación moral, la queja enamorada. Imitada por tantos con tan diversa fortuna, la «Canzone delle Visioni» fecundará también la lírica recién nacida del Perú virreinal, la poesía madura del México barroco.

La casa de Guillermo Droy imprime en Madrid, en 1591, la traducción de Enrique Garcés de *Los Sonetos y Canciones del Poeta Francisco Petrarca*¹. Era el traductor un ingenio hispano-portugués que debió de enriquecer desde temprano la afición petrarquista de aquellos peruleros del último tercio del siglo XVI, amantes y en ocasión forjadores de endecasílabos que, si a veces abruptos, reflejan en bucólica nostalgia el paisaje de la patria común del humanismo, las arcádicas soledades que en acentos de Petrarca soñó para siempre el Renacimiento español. Dio el toscano cuño y pauta al verso y al pensamiento de una época que para nombrarse lo nombraba, seguramente con fervor, acaso con ansiedad oculta, en ese Perú alejado de todo, pero así ya vecino de Valclusa.

La traducción de Garcés debió de completarse bastante años antes de su publicación, pues Cervantes la menciona en su «Canto de Calíope» en *La Galatea*, la cual, publicada en 1585, debió de terminarse hacia fines de 1583. Cervantes, por tanto, hubo de conocer la obra de Garcés, ya sea por detallada noticia o por copia manuscrita, entre su retorno a España tras el cautiverio de Argel, en diciembre de 1580, y la terminación de *La Galatea*, tres años más tarde. Todo lo cual coincide con unos versos

* Agradezco a la John Simon Guggenheim Memorial Foundation la beca que me permitió realizar la investigación sobre la cual está basado, entre otros, el presente estudio.

¹ Todas las citas de la obra de Garcés en este estudio se toman de esta edición. Debido a la relativa inaccesibilidad del texto de Garcés, transcribo en apéndice su traducción.

de los sonetos preliminares que Garcés dedicó a Felipe II, donde dice: «Siendo éste mi trabajo detenido / algunos años más que Horacio manda.» Puesto que el consejo horaciano es no publicar y seguir puliendo una obra por nueve años, y puesto que Garcés dejó Lima en 1589, bien puede colegirse que hacia 1580 el traductor había cumplido su empeño entre las no pocas fatigas de sus actividades mineras y comerciales, parece que afortunadas, y las horas que éstas le dejaran de harto menguado ocio.

Una labor literaria como la suya no pudo ser accidental; traductor de tres libros —dos en verso—, el esfuerzo tuvo que ser largo y sostenido. Que no se lo exigía la inspiración es obvio: aquí Garcés traduce y no crea. Que no lo empujaba el medro también es claro: el minero poeta pagó la publicación de su obra². Quizá fuera la nostalgia, la necesidad de crearse una patria, de recobrar por la poesía la común patria renacentista, de allegarse a la dulce patria del recuerdo por la palabra. En ese lejano confín del Imperio, qué gozo familiar e íntimo le habrá dado esta participación en esa metrópoli del humanismo que fue la obra de Petrarca; así como su traducción de *Los Lusíadas* hubo de retornarlo a su siempre bien amada tierra portuguesa. Descubridor del azogue en el Perú, minero y arbitrista³, Enrique Garcés robaba horas al descanso para trasladar la gloria del toscano a la extranjera lengua castellana:

Vigilias del descuydo procedidas
de quien en mi causo tantos cuydados,
aunqu'en tan poco ayays sido tenidas
como el que os hizo en ratos quasi hurtados.

.....
Con lo dicho, el estar tan desuiado
y lexos de mi patria Lusitana,
fue causa que al Petrarcha trasladado
lo diesse mas en lengua Castellana
que no en la mia, aunque he muy bien prouado
que le es muy semejante y quasi hermana,
de que espero (si biuo) que mi diestra
venga algún tiempo a dar entera muestra.

² Sobre los detalles de la edición de Garcés, véase Luis Monguió, *Sobre un escritor elogiado por Cervantes. Los versos del perulero Enrique Garcés y sus amigos (1591)* (Berkeley, 1960), p. 3.

³ Sobre la vida de Garcés, véase Guillermo Lohmann Villena, «Enrique Garcés, descubridor del mercurio en el Perú, poeta y arbitrista», *Anuario de Estudios Americanos* [Sevilla, V (1948), pp. 439-482].

La «Canzone delle Visioni» encuentra en Enrique Garcés un traductor, aunque no inspirado, muy fiel. No solamente mantiene la métrica, sino que logra sostener el patrón de la rima del original (A B C A B C c D E e D D). Lo que se pierde es la sonora maestría de Petrarca, esa fina musicalidad tan suya que nos da, por ejemplo, versos como «e'l qual é se nulla nube il vela» (v. 17). Claro es que la exquisita serie de aliteraciones hubiese requerido un genio de la traducción; Garcés, que ni siquiera hubiese aspirado a serlo, se limitó a traducir «del cielo toda nube era apartada». Por lo demás, sus versos siguen el sentido del original muy de cerca. El esfuerzo es notable: amén de seguir un molde formal complejo, el traductor logra ajustarse al significado sin mayores cambios. Veamos, por ejemplo, la quinta estrofa, que presenta algunas variaciones:

En el bosque una Fénix también vía
 con la cabeça de oro ensortijado,
 de púrpura sus alas guarnecida,
 que a prima faz del cielo ser creya
 hasta que junta allí, de a do arrancado
 fue el Lauro, y el agua seca y consumida
 (ay cómo de corrida
 va todo) que caído viendo junto
 el árbol y el humor de antes tan rico
 ya seco, buelto el pico
 contra sí, se deshizo en sólo un punto,
 é yo en lo ver quedé como difunto.

Una strania fenice, ambedue l'ale
 di porpora vestita, e 'l capo d'oro,
 vedendo per la selva altera e sola,
 veder forma celeste et immortale
 prima pensai, fin ch'a lo svelto alloro
 giunse, et al fonte che la terra invola:
 ogni cosa al fin vola;
 che mirando le frondi a terra sparse,
 e 'l troncon rotto, e quel vivo umor secco,
 volse in se stessa il becco,
 quasi sdegnando, e 'n un punto dispare:
 onde 'l cor di pietate, e d'amor m'arse.

Alguna que otra omisión puede deberse a la dificultad de conseguir una traducción literal dentro de un patrón formal estricto. Así, el tercer verso de la estancia de Petrarca, «vedendo per la selva altera e sola» [que hubiera podido ser transpuesto en un endecasílabo aceptable; por

ejemplo, «andando (o volando) por la selva altiva y sola»], se omite, como también omite el último verso, «onde 'l cor di pietate, e d'amor m'arse», que se vuelve pedestre, «e yo en lo ver quedé como difunto», probablemente para rimar con el «punto» del verso precedente. En la sexta y última estrofa queda sin traducir el hermoso símil virgiliano «come fia colto langue», quizá por razones semejantes.

Sin embargo, no todos los cambios de Garcés parecen deberse a dificultades de adaptación formal. Ciertas variaciones y omisiones (en realidad las más) apuntan a dificultades de comprensión: por una parte, la traducción literal que en estos casos no hubiese ofrecido mayores problemas; por la otra, la frecuencia con que Garcés, al traducir otros poemas, deja de lado connotaciones simbólicas. Comparemos el comienzo de la primera estrofa en las dos canciones:

Estándome un día solo a una ventana
de donde tantas cosas nuevas vía
que de mirar mi vista se cansaba
vi salir una fiera en vista humana
y tal que arder a Iove bien podía.

Standomi un giorno solo a la fenestra
onde cose vedeo tante a sì nove
ch'era sol di mirar quasi già stanco,
una fera m'apparve da man destra,
con fronte humana, da far arder Giove.

Notemos que el cuarto verso fácilmente se hubiera podido traducir sin omisiones (por la diestra una fiera en vista humana / salió, que arder a Iove bien podía). Garcés deja de lado la dirección, ese muy importante *da man destra*, símbolo del camino recto, o sea, de la virtud de la amada exaltada aquí por primera vez en el poema e iniciando un *leit-motif* esencial en la glorificación elegíaca de la Canzone. De menor importancia, en la misma estrofa se puede observar otro cambio; el décimo verso de Petrarca dice «ove chiusa in un sasso», obvia alusión a la tumba que encierra a Laura muerta; la traducción «sob tierra metida» elude la lápi-final.

En la segunda estrofa los cambios son aún más significativos:

Después por alta mar vide una nave
de oro y de seda toda aparejada,
que de hébano y marfil era compuesta;
por llana mar, con aire muy suave
del cielo toda nube era apartada,
cargada iba de ropa rica, honesta.

Indi per alto mar vidi una nave
 con la sarte di seta, et d'or la vela,
 tutta d'avorio et d'ebeno contesta;
 e'l mar tranquillo, et l'aura era soave,
 e'l ciel qual è se nulla nube il vela,
 ella carica di ricca merce honesta.

Cuando Petrarca dice en el sexto verso «ella carica di ricca merce honesta» alude una vez más a la virtud de la amada después de habernos dado en el segundo y en el tercero alegórico retrato de su belleza física. El *ropa* de Garcés no conlleva naturalmente tal significado. Nos revela más aún esta falta de comprensión el cuarto verso. Dice el italiano en un juego de palabras y sonidos típico del *Canzoniere* «e'l mar tranquillo, et l'aura era soave». Garcés no lo entiende o no lo oye, y entonces traduce «llana mar con aire muy suave». El afortunado arranque del endecasílabo con una felicísima imagen de las aguas en calma, ese «llano mar», se une a un final empobrecido por obvia incompreensión. «L'aura» es tanto en sonido como en sentido Laura, y no simplemente «el aire». En castellano, ya desde principios del siglo xv se usaba *aura* como viento, soplo, brisa, de modo tal que la sustitución de «el aura» por «el aire» (de idéntico número de sílabas) solamente puede darse si el traductor no ha llegado a captar el alcance semántico de la coincidencia fónica y la constante de un símbolo perdurable en la poesía de Petrarca. Que tal es el hecho lo demuestra a las claras su traducción del soneto V, donde el enamorado de Laura juega con el nombre de la amada, a punto tal que Laureta/Laura se transforma en el fundamento mismo del poema. Garcés no escucha el nombre en los versos, y así su traducción poco o nada tiene que ver con el original:

Si mis sospiros mueuo por llamaros
 del nombre que en mí tiene Amor plantado,
 de su principio soy luego auisado
 que no me ocupe en otro que alabaros.

Lo que sigue me muestra que adoraros
 como a gran Reyna deuo de alto estado:
 mas la postre me manda estar callado,
 que es carga de otros hombros el honraros.

Ansí alabaros y adorar enseña
 el nombre si por partes lo tomamos,
 ó digna a quien respeto el mundo tenga:

Mas ay que Apolo quasi me desdeña
 que mortal lengua de sus verdes ramos
 a razonar presumptuosa venga.

Quando io movo i sospiri e chiamar voi,
e'l nome che nel cor mi scrisse Amore,
LAUdando s'incomincia udir di fore
il suon de' primi dolci accenti suoi.

Vostro stato REal ch'ncontro poi,
raddopia a l'alta impressa il mio valore;
ma: TAci, grida il fin, ché farle onore
è d'altri omeri soma che da' tuoi.

Così LAUdare e REverire insegna
la voce stessa, pur ch'altri vi chiami,
o d'ogni reverenza e d'onor degna:

se non che forse Apollo si disdegna
ch'a parlar de' suoi sempre verdi rami
lingua morTAL presuntuosa vegna.

Palabras claves en el original, como «laudando», «real», «laudare» y «reverire», hubiesen sido de casi directa transposición al castellano. Si Garcés no mantiene estos vocablos cruciales, cuando tan fácil hubiese sido hacerlo, es simplemente porque no ha aprehendido su alcance. No otra cosa ocurre con *el aura* de la Canzone.

A pesar de estos lapsus, que en el caso de la canción 323 no afectan más que ocasionalmente a uno que otro verso, es la traducción de Enrique Garcés discreta por lo casi literal y por su puntilloso cuidado en la reproducción de la forma; y si no inspirada, loablemente fiel. Aunque el español de Garcés no haya alcanzado a cincelar las sutilezas del toscano, sus traducciones, sin duda, dieron a aquellos que no pudieran leer el original una aproximación no desdeñable, una imagen que, aunque borrosa, aún preserva el sentido del perfil. No fue en verdad injusta, aunque sí magnánima, la alabanza que en *La Galatea* le presta Cervantes seis años antes de que apareciera impreso el libro de Garcés:

De un Enrique Garcés, que al piruano
reyno enriquece, pues con dulce rima,
con subtil, ingeniosa y fácil mano,
a la más ardua empresa en él dio cima,
pues en dulce español al gran toscano
nuevo language ha dado y nueva estima,
¿quién será tal que la mayor le quite,
aunque el mesmo Petrarcha rescuite? ⁴.

⁴ Miguel de Cervantes, *La Galatea*, eds. Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla (Madrid, 1914), II, p. 228.

A unos veinte años de haberse publicado la obra de Enrique Garcés, otro perulero atiende a la «Canzone delle Visioni». En 1602 aparece en Lima la *Miscelánea Austral* de Diego Dávalos y Figueroa, quien había llegado al Perú hacia 1574 con desafortunados recuerdos de amores y copioso caudal literario⁵. En los coloquios de la *Miscelánea* hay de todo: diálogos de amor, cuya tradición se acumula en numerosísimos volúmenes del *Cinquecento* italiano; una silva de varia lección con su cancionero petrarquista; la descripción del Perú revelando profusos conocimientos de flora, fauna y geografía; fábulas ya incaicas, ya mitológicas, el eterno bestiario donde reviven su leyenda de siempre el fénix, el cisne y el camaleón, y sobre todo está allí la incipiente autobiografía de este joven noble que dejó su Ecija natal para vivir en el Nuevo Mundo, que le da a esa esposa de claro linaje en la que encuentra una vida nueva, y en alabanza de la cual escribe su abigarrada y deleitosa *Miscelánea*⁶.

No le faltan paralelos con la vida de Garcés: nostálgico por una patria siempre viva en la memoria, probando entre venturas de armas las más fructuosas de la minería, también él escribe entre las pocas pausas de las muchas horas azarosas⁷. En esas últimas décadas del siglo xvi, Dávalos, como Garcés, se vuelve hacia Petrarca. Conocería la obra del hispano-portugués, pues a juzgar por la *Miscelánea*, debió de ser lector voraz, y dada su admiración por el toscano y su propia práctica poética sobradamente petrarquista, sería imposible pensar que no leyese la obra del empeñoso perulero que tradujo al maestro común. Es, sin embargo, difícil puntualizar dependencia alguna. Cierto es que Dávalos publica su

⁵ Sobre Dávalos, véase Luis Jaime Cisneros, «Sobre la poesía de Dávalos y Figueroa», *Mar del Sur* (Lima, 9), núm. 26, 1953; «Sobre literatura virreinal peruana (Asedio a Dávalos y Figueroa)», *Anuario de Estudios Americanos*, XII, 1955, pp. 219-252, y Augusto Tamayo y Vargas, *Literatura peruana* (Lima, 1965), I, pp. 201-207. La *Miscelánea Austral* es de extrema rareza bibliográfica; todas mis citas provienen de una fotocopia del ejemplar, al parecer único, que se encuentra en el British Museum (C.58.e.15). En adelante citaré la obra en el texto por MA, seguido de número de página.

⁶ MA [p. Vr]: «aquel será perfecto bien, que de todos es deseado, y de pocos poseído vno de los mayores (o el mayor) en la vida (según ley de naturaleza), sea perfecta conformidad en el matrimonio en recíproco amor fundada... quise diuulgar la tranquilidad de mi suerte y estado, para que por esta vía se aumente, ya que por las demás está tan colmada... Por todo lo que me mouí y determiné a poner en escrito los coloquios que pasamos mi amada y amante esposa y yo, después de auer merescido el thesoro y gloria de posserla... Con la sola voluntad del cielo, que se dignó de eslaouonar este verdadero y dulce vínculo, en cuya sujeción tan alegre y libre viuo.»

⁷ MA [p. Iv]: «me puse a componer esta Miscelánea los ratos que el exercicio de mi profesión (que es de las armas y caualllos, que en seruicio del Rey nuestro Señor...) me da lugar».

obra en 1602, pero escribirla debe de haber sido cosa de muy largo aliento, y muchos de los poemas probablemente hayan sido escritos mucho antes que el libro e independientemente (tal el caso de la canción que nos interesa) para encontrar luego su lugar y marco dentro de cada coloquio. Si tal es el caso, no sería difícil que la labor de ambos haya sido en algún momento coetánea.

En el Coloquio XLI que, como todos, se da entre Delio (Dávalos) y Celena (su esposa) se trata de la muerte de una muy querida hermana del poeta:

y para que veas qué inestable es la fortuna en los pocos gustos que ofrece, quiero deciros la causa de mí tan sentida quanto era razón serlo la muerte de una sola hermana, que tenía pocos años casada, y no en muchos de su edad, pues para los treinta le faltaban algunos; cuya hermosura y otras dotes de la naturaleza la subieron y sustentaron a incomparable estimación. Luego que esta nueva tuve, lleno de forzosa y justa pena, tracé unas octavas valiéndome del elegantísimo y singular poeta Petrarca, en aquella canción que compuso a la muerte de Madona Laura, cuyo principio es *Standomi un giorno solo a la fenestra* (MA, 196).

Notable es el afecto de Dávalos por su familia, lo que vuelve a comprobarse en el Coloquio siguiente, donde con desgarrada elocuencia lamenta la muerte de su hermano. Años haría que no vería a su hermana, y aun las cartas y prendas que habrían de enviarse no llegarían con mayor frecuencia que la que permitiera la flota anual a Panamá. Aún más años pasarían cuando recordaba en el libro la muerte del hermano. Estos indianos, arreciados por hoy inimaginables casos, solían tener corazones insospechablemente tiernos. El de Dávalos lo es frateralmente, y más aún parece serlo su corazón de marido enamorado. Hemos leído tanto sobre las casi siempre trágicas pasiones, más o menos herederas del amor cortés, y sobre esos vuelos del espíritu amante en exacerbadas alas neoplatónicas, que rara vez pensamos en la relación conyugal más que como esperado fin de comedia en las tablas o arreglo de dotes y arras en el contrato social. Sin embargo, junto a Dávalos, que encuentra en su mujer la mejor musa, se sabe de otros indianos, como Eugenio Salazar y Alarcón, que hacia la misma época deja su *Silva de Poesía* dedicada «a su muy amada esposa», «siendo, mi Señora, compuestos [estos versos] en contemplación vuestra, en quienes las altas y suaves voces de sus Musas [de otros famosos poetas] pudieran tan bien emplearse»⁸.

⁸ *Antología mayor de la literatura hispanoamericana*, ed. Guillermo Díaz Plaja (Barcelona, 1969), I, p. 52.

Pues bien: la virtuosa hermana de Dávalos parece haber inspirado en su marido pasión digna de desencadenado romántico. Al terminar de recitar el poema, cuenta Delio que era la muerta

con tan particular amor amada de su marido, pues por no hallarse presente en su breve y acelerada muerte de un fiero dolor de costado, hubo de venir con mucha priesa algunas jornadas, y como la hallase muerta, el amor que le tenía le hizo no serle aborrecible en ella lo que a todo lo viviente lo es, y así hizo alzar la losa de la sepultura para entrarla a ver, donde hizo los extremos y muestras de amor mayores que jamás se han visto (MA, 197).

Uno de los problemas irresolubles en el estudio de la literatura autobiográfica o biográfica de esta época es deslindar el alcance de la experiencia vital y de los contenidos simbólicos, de lo vivido y de lo literario. La norma poética era la imitación de los grandes modelos, y en lengua vernácula, Pietro Bembo había erigido a Petrarca como el modelo por excelencia. A Bembo se le oyó por toda Europa. Ahora bien: en su *Prose della Volgar Lingua*, éste recomendaba que la imitación del gran poeta no se limitara a cuestiones de lengua, estilo o imágenes; para serlo auténtica debía ser imitación del espíritu. ¿Hasta qué punto el acendrado petrarquista que fue Dávalos no trató de exaltar ese compendio de virtudes que siente ser su hermana a través de una anécdota simbólica de cuño petrarquista? ¿Hasta qué punto el real comportamiento del viudo pudo recordarle un hecho poético propio de Petrarca? ¡Cómo saberlo! Los hechos literarios son escuetamente los siguientes: Dávalos escribe una elegía para su hermana en imitación directa y declarada de la que era quizá entonces la más famosa canción *in morte* de todo el *Canzoniere*; al hacerlo, implícitamente está identificando a la muerta con la amada arquetípica. Por otro lado, en una égloga latina de Petrarca (*Bucolicum Carmen*, XI, Galathea), el amante de Laura trata de abrir la tumba y abrazar una vez más el cuerpo amado. En un siglo que vive de ideales literarios, los lindes, al confundirse, se borran. El comportamiento del viudo al hacerle recordar los deseos de Petrarca (quien naturalmente nunca hizo tal cosa) pudo sugerirle al poeta escribir una elegía que revive a una nueva Laura, siendo igualmente factible que, una vez escrito el poema en imitación de una de las canciones más célebres del *Canzoniere*, nuestro excelente petrarquista quisiera cerrar el ciclo del duelo con un gesto dramático y a la vez familiar al mundo láureo. ¿Cómo deslindar, dónde los lindes?

La historia de la muerte de la hermana es introducida como un ejemplo de los casos de la fortuna, tema de la más pura estirpe petrarquista

y que España hizo particularmente suyo, allí donde desde Fernando de Rojas hasta el Inca Garcilaso leyeran con fervor especialísimo los *Remediis utriusque fortunae*. La Canción 323 misma parece condensar en cada estrofa un caso emblemático de fortuna adversa, una especie de síntesis de progresivas destrucciones de perecederos bienes. Además, la Canzone, con su marco visionario, tiene notable parecido, ya notado por los primeros comentaristas, con los famosos *Trionfi*, en particular con el de la Muerte. No cabe duda que Dávalos tenía esto muy presente, porque expresamente cita el «Trionfo della Morte» al hablar de la muerte de su hermano en el Coloquio siguiente.

Al continuar el diálogo, en prosa y en verso (al principio y al final del poema en aquellas estrofas que podríamos llamar originales, o sea, independientes de la Canción 323), nos dice el poeta:

Debéis considerar y advertir que habiendo yo soñado una noche que la via muerta con particulares señales y apariencias de verdad de la que soñar se suelen, rescebí tanta pena con esta representación que no puedo olvidar el día de ese prodigioso sueño, y a la primera vez que rescebí cartas de mi patria, vino en ellas la triste nueva, por donde hallé haber muerto el mesmo día que yo la había soñado, cosa que me causó alguna admiración y espanto, mas como sé que casi todas las veces son desvaríos y muchas ilusiones del demonio representaciones tales (aunque algunas veces por permisión divina han sido revelaciones) fácilmente desterré de mí esta imaginación. Supuesto lo quel dixé assí:

En el tiempo que Phebo su camino
siguiendo con Escorpias habitaba,
y al fin de quinze vueltas, que el divino
Apolo a Cintia de su luz le daba:
en el día de Marte no benigno,
quando nuestro horizonte negro estaba
soñé lo que pluguiera a Dios no fuera
o primero mi vida feneciera

.....

No fueron las figuras olvidadas
con el tiempo, y su curso presuroso,
ni como suelen las assí formadas.
hizieron solo un rato disgustoso;
mas quedaron al vivo figuradas
en mi sentido y alma con reposo,
que dura y durará, quanto viviere,
y aún vivirán en mí, si yo muriere.

Porque ya el volubil cielo avía
 Echinocios al mundo quatro dado,
 y el claro Phebo, como hazer devía
 otros quatro Solsticios señalado;
 al mesmo punto y en el mesmo día
 que la Parca su tela avía cortada,
 me vino nueva de que estaba ufana
 la dura tierra con mi dulce hermana.

De donde conosco por recta cuenta
 que aquel fiero espectáculo soñado,
 y la causa del mal que me atormenta
 en un instante y punto fue formado;
 y tanto su memoria lo acrecienta
 que sin cesar de mí será llorado,
 hasta que el postrimer vital aliento
 ponga fin a la vida, y al tormento.

(MA, 190-197)

Si Diego Dávalos tuvo o no un sueño premonitorio no es cosa que pueda o deba interesar al crítico, que aun de mostrar curiosidad impertinente se encontraría, una vez más, en el enredo de la omnipresente *imitatio* literaria. La cuestión del sueño ha interesado al hombre desde siempre, y en las letras occidentales, desde el mismísimo Homero, como recuerda Dávalos, que en varias páginas de su obra diserta larga y muy eruditamente sobre el tema. Su discusión me recuerda en mucho la que se encuentra en los *Comentarios* a Garcilaso de Herrera, aunque la de Dávalos, en sus abigarradas citas, contiene aún mayor derroche de erudición. Los *Comentarios* a Garcilaso, publicados en 1580, se conocían muy bien en América y despiertan justa admiración en poetas indios como Salazar de Alarcón, que con ocasión de haber leído la obra escribe una estupenda epístola al «insigne Hernando de Herrera»⁹. El *Coloquio* de Dávalos sobre el sueño está dentro de esta tradición y creo que influido por los *Comentarios*. Esto en cuanto se refiere a las líneas generales del asunto. En cuanto a particulares, de lo que aquí se trata es de si los sueños son verdaderos o falaces, porque obviamente este sueño premonitorio es presentado como mirador de la última verdad; es decir, que aquí se da aquello que decía hacía siglos Hildegarde de Bingen: «Vera videt, quia scientia animae eius tunc in quiete est»¹⁰. Hablando de las causas de los sueños, anotaba Herrera: «La última causa es toda espiri-

⁹ *Ibidem*, pp. 453-460.

¹⁰ Hildegarde de Bingen, *Causa et Curae* (Leipzig, 1903), p. 83.

tual cuando Dios mueve la fantasía en el ministerio angélico y amaestra por sueños a los hombres revelándoles sus misterios»¹¹. Mucho más agrega Dávalos al respecto, de lo cual sólo transcribo aquí una mínima parte:

Cilena-Noticia tengo que entre los Romanos y antiguos fue el sueño tenido en sumo honor... Delio-Orfeo con preclarísimo himno en las alabanzas del sueño le dice nuncio y principal oráculo de los mortales. Y Sócrates en el Phedón guarda los preceptos del sueño, y en la política afirma hazer muchas veces al hombre sabidor del futuro...

Avérroyz dize que así como las adivinaciones vienen de los Demonios, y las profecías de Dios, así los sueños vienen de los ángeles. Es de Hipócrates y de Sócrates opinión que nuestro ánimo, libre del concurso trabajoso, y uso del cuerpo, como de la terrena parte separado, puede ver las cosas futuras...

C-Aristóteles (según creo) despreció todo género de adivinaciones y sólo estima aquellas que en sueños aparecen (MA, 87).

Armado de todas sus autoridades, Dávalos eligió enmarcar la elegía en el sueño verdadero; mejor dicho, en la visión de lo verdadero dentro del sueño.

El sueño, «imagen de la muerte», le muestra una sucesión simbólica de imágenes de la muerte. Algo semejante se encuentra en un bello soneto de Agustín de Salazar y Torres, donde —dejando de lado variantes— el tema es fundamentalmente el mismo. Dicen los cuartetos:

Sonaba ¡ay, dulce Cintia! que te vía
mejor diré que, ciego, te soñaba,
pues si eclipse en tus ojos contemplaba
miento si digo que su luz tenía.

Sonéte muerta, y como no podía
aun en sueños vivir, si te miraba
imagen muerta, el sueño en mí obraba
de la muerte otra imagen me fingía¹².

La conjunción de motivos es idéntica: la visión en sueño premonitorio del ser amado muerto. No es casualidad que Salazar y Torres en la

¹¹ Antonio Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas* (Granada, 1966, «Comentarios de Herrera», p. 490).

¹² Biblioteca de Autores Españoles, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII* (Madrid, 1951), p. 219. Se titula el soneto «Un amante soñando que su dama era muerta, halló, despierto, que estaba enferma»; el título da explícitamente la variante a la que me refiero.

segunda mitad del siglo xvii y Dávalos a fines del xvi coincidan en la visión terrible. He aquí nuevos casos de *imitatio Petrarcae*. En efecto, antes de comenzar la sección *in morte* del *Canzoniere*, o sea, inmediatamente antes de que se cante la muerte de Laura, Petrarca acumula varios poemas premonitorios del caso, apuntando a esto sutilmente desde el soneto 248 y culminando en el 250 y el 251, «o misera et orribil visione», visión, claro está, de Laura muerta. Tanto Salazar y Torres como Dávalos y Figueroa siguen la constante petrarquista. En el caso de nuestro perulero, la famosa «Canzone delle Visioni» probablemente provocó el marco del sueño propio de la canción, mientras que las visiones le deben haber recordado la premonición de «misera et orribil visione»¹³.

La cuestión de los sueños estaba entonces unida a la de los astros, y Herrera nombraba entre las causas externas de aquéllos «los cuerpos celestes que mueven y despiertan la imaginación o la fantasía del que duerme, y le hace ver en aquella imaginación cosas conformes a la disposición de los cuerpos celestes»¹⁴; informándonos Dávalos que «los astrólogos según los planetas que predominan assí juzgan y Homero escribe venir de Júpiter todos los sueños, y assí lo prueba Plinio, aunque los Peripatéticos lo niegan». El sueño de Dávalos se da, por tanto, dentro de una tradición que le era muy conocida.

Al comenzar su poema, Dávalos fecha la muerte de su hermana a través de una alusión astrológica. Conocido de sobra es el interés de la época en esta cuestión que apasionaba a tantos y, ¡cómo no!, al gran Lope. En su *Arcadia*, que, publicada en 1598, debió de ser escrita contemporáneamente a la *Miscelánea Austral*, encontramos un poema con datación astrológica:

Concurriendo los signos y planetas
de la parte del cielo y en tal día
que el ascendente sea móvil signo
y el dueño de la casa esté en el propio,
con el Cancro en el peso y la Balanza,
exaltación del Padre melancólico,

¹³ Justo es recordar la carta de Petrarca a Giovanni Andrea (*Ep. Fam.*, V, 7) sobre la realidad de lo visto en sueños, en la que cuenta que estando en Valclause se le apareció en sueños Giacomo Colonna: «y reconocí por su palidez que estaba muerto. De miedo y dolor grité tan fuerte que desperté oyendo mi propio grito. Marqué en mi calendario el día de mi sueño y lo conté a mis vecinos, y por carta a los amigos ausentes. Veinticinco días después me llegaron las noticias de su muerte; confronté fechas y, efectivamente, la visión de Colonna se me allegó el día mismo de su defunción». La similitud con lo que narra Dávalos es evidente.

¹⁴ «Comentarios de Herrera», p. 490.

es la estación más próspera y alegre
para la sementera de los campos¹⁵.

Naturalmente, mucho antes que Lope lo hiciera, ya los poetas habían fechado según el Zodíaco; pero lo que interesa aquí notar es que, ¡claro está!, también lo había hecho Petrarca:

Quando 'l pianeta che distingue l'ore
ad albergar col Tauro si ritorna
cade virtù da l'infiammate corna
che veste il mondo di novel colore.

(*Canzoniere*, soneto 9)

Una vez más, la práctica del perulero entra perfectamente dentro del canon petrarquista. De darnos Dávalos aquí la fecha de la muerte de su hermana se trataría exactamente del decimoquinto día después de la entrada del sol en el signo de Escorpión, lo cual, de haber muerto la joven antes del cambio al calendario gregoriano de 1582, como es lo más probable¹⁶, hubiese sido el 29 de noviembre (por entrar el sol en el signo el 14 de ese mes); pero puesto que Dávalos publica su obra en 1602 y no podemos saber a ciencia cierta cómo ni cuándo hizo el cómputo, añadamos que, según el nuevo calendario, la fecha caería quince días después del 24 de octubre, o sea, hacia el 7 de noviembre. Sin embargo, cabe preguntarse si tanto cálculo no es inútil, porque la estrofa acumula una serie de augurios aciagos: negro horizonte, día martes no benigno. Recordemos entonces que Escorpión es nada menos que la casa astrológica de la Muerte. Así, en la misma *Arcadia*, cuando se describe lo que debió de ser para Lope apasionante juego de las suertes, de curioso carácter adivinatorio-astrológico, se remite toda demanda «por muerte a Escorpión»¹⁷. Es posible que la joven haya muerto algún martes de noviembre, pero la acumulación simbólica es sobradamente sugestiva: muere bajo el signo de la muerte, en el día más aciago de la semana, con horizonte de luto. Una vez más, ¿cómo deslindar la historia de la poesía?, y a qué

¹⁵ Lope de Vega, *La Arcadia*, ed. Edwin Morby (Madrid, 1975), p. 384.

¹⁶ Dávalos nos informa que su hermana murió bastante antes de su casamiento; y a juzgar por la ubicación de la muerte en el relato de su vida, ésta debió de acontecer pronto después de su llegada al Perú (1574). De modo tal que es muy probable que la hermana haya muerto antes de la reforma del calendario y que el poema haya sido escrito en ocasión de su muerte.

¹⁷ *La Arcadia*, p. 400. Sobre el juego en cuestión, véase Edwin S. Morby, «El juego de suertes en la *Arcadia*», *Homenaje a Rodríguez Moñino* (Madrid, 1966), II, pp. 1-8.

hemos de hacerlo, si a la postre, como decía Aristóteles y repetían tantos lectores de Rebortello, a fin de cuentas, la poesía, por lo universal, es tanto más verdadera que la historia. Este oscuro martes de Escorpión, de ser verdad poética, sería para el humanista la fecha auténtica por lo arquetípica.

Tal es el marco de estricto petrarquismo que encierra esta imitación de la Canzone 323. Notemos ahora que Dávalos, antes de comenzar su poema, dice no haber intentado la traducción por haber juzgado el hacerlo empresa más ardua de lo posible en tales circunstancias. Imitó entonces la Canzone «porque el dolor no me permitió formar concepto mío que aprovecharse [como efecto propio de la excesiva pena] ni para ponerme a traducir de intento tales versos con la elegancia a tal autor debida». Basta leer la traducción de Garcés y sentir que su logro es efectivamente superior al de Dávalos. Sin embargo, era éste excelente traductor, y en la misma *Miscelánea* pueden hallarse sobradas pruebas de su habilidad en repetidas ocasiones¹⁸. En esta oportunidad me es fácil creer que verdaderamente el dolor le ofuscó el ingenio.

Las cinco estrofas centrales de su poema resultan casi traducción del italiano, con arreglos mínimos exigidos por la estrofa elegida (ocho versos para abarcar doce). Solamente omite la estrofa del fénix, lo cual ocurre en casi toda la larga serie española de imitaciones de la Canzone. Así, Quevedo, en sus dos elegías, cambia el ave mítica en jilguero, mientras ya fray Luis la había tornado paloma y Góngora simple pajarillo. Solamente Antonio López de Vega mantiene el fénix, pero con variantes¹⁹. Debe tratarse, por un lado, de la dificultad de acomodación de un símbolo frecuentemente cristológico, y sobre todo de la extraña manera en que Petrarca simboliza la muerte del fénix, que se mata a sí mismo, a diferencia de las demás estrofas, donde la causa del desastre es siempre exterior. Dávalos simplemente omite la difícil estancia, siguiendo en cambio muy de cerca todas las demás:

Soñé que estando puesto a una ventana
de nouedades infinitas vía,
con frente bella de apariencia humana
una gentil figura parescía;

¹⁸ Véase Joseph Fucilla, «Estudios sobre el petrarquismo en España» (*RFE*, Anejo 72, Madrid, 1960, pp. 219-235), y «A Peruvian Petrarchist Diego Dávalos y Figueroa» (*Philological Quarterly*, 8, 1929, pp. 355-368).

¹⁹ Sobre el poema de Antonio López de Vega, véase mi trabajo en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVIII (1979), pp. 299-303: «Las Visiones de Petrarca en el barroco español (I) (Quevedo, Lope de Vega, Góngora)».

y dos lebreles, que con furia y gana
a grande pressa cada cual mordía,
hasta que en una cueua la encerraron,
y a mí con triste llanto me dexaron.

De allí por alta mar formé una naue,
con la xarcia de seda y velas de oro,
tranquilo el ancho mar, viento suaue,
llena de honestidad por gran thesoro;
sereno el cielo (como puede y sabe
hazerlo el Padre del superno choro)
estaua, pero luego embrauezida
el agua fue, y la naue sumergida.

En un grato vergel vi florescían
los nuevos ramos de un laurel precioso,
y con frescura tal que parescían
ser del terreno parayso umbroso;
allí diuersas aues ofrescían
canto dulce, suaue y sonoro;
mas toda su belleza en un momento
un rayo la deshizo turbulento.

En el mesmo lugar hallé una fuente
de ramos, yerua y flores adornada,
hermosa al parescer, y su corriente
con gran velocidad apresurada;
mas cerca della inopinadamente
una cima en la tierra fue mostrada
que consumió la fuente y su frescura,
dexando en su lugar tiniebla oscura.

Al fin del sueño, ya que me dexaua,
una difunta vi, moça y hermosa,
mas toda su belleza al fin estaua
según que suele estar marchita rosa;
y tanto de mirarla me admiraua
que con alma alterada y paurosa
me leuanté llorando y pensatiuo,
temiendo el daño con que triste viuio.

Mucho distan estos versos de ser inspirados, siendo a veces más lamentable lo que se agrega que lo que se omite, como el harto malsonante «como puede y sabe hazerlo el Padre del superno choro». En cambio, la estrofa del laurel, en su misma concisión, resulta más airosa que la de

la traducción de Garcés; pero no es cosa de detallar méritos relativos, en ambos casos mediocres. Lo que sí importa es ver esta actividad poética del más puro cuño humanista viviendo y aun enriqueciendo en los confines de la civilización occidental una tradición imitativa, que en lo que respecta a la «Canzone delle Visioni» no tiene par en nuestras letras. El poema de Diego Dávalos y Figueroa es, dentro de la literatura española, la primera de una larga serie de imitaciones de la Canzone 323 en tanto canción fúnebre, y dentro de literatura hispanoamericana es la primera imitación de la famosa elegía de Petrarca. Aunque sólo fuera en este sentido, recordarla tendría importancia; pero su auténtico significado se halla viéndola como eslabón inicial de una serie de imitaciones lejanas y cercanas que en América comienza con ella y que no se cierra hasta muy entrado ya el siglo XVIII.

Pasarán los años. En otra estupenda corte virreinal, sor Juana de la Cruz y Juan de Guevara colaboran en labrar la enredada trama de una comedia, *Amor es más Laberinto*, que se representó en Palacio para celebrar el cumpleaños del virrey el 11 de enero de 1689. Ha pasado casi un siglo, acaso más, desde que Dávalos escribiera su elegía. La tradición poética española no ha olvidado ni a Petrarca ni al principio imitativo, pero aunque los cimientos sean los mismos, la forma del edificio ha cambiado. El clasicismo renacentista ha pasado su herencia al barroco, y en este nuevo fin de siglo y en este México tan propicio a complejas galas, el barroco se exacerba fecundamente.

La poética española no es ya la misma que propiciaran Bembo o el Brocense. En su *Agudeza y Arte de Ingenio*, Baltasar Gracián no condena, claro está, la imitación, pero la entiende con una flexibilidad inédita para ingenios como Dávalos. Hemos visto qué sumisamente éste había ajustado conceptos y forma a los del poema de Petrarca. Gracián lo hubiera, sin duda, condenado por ladrón: «Suele faltarle de eminencia a la imitación lo que alcanza de facilidad; no ha de pasar los límites del seguir, que sería latrocinio... La destreza está en figurar los pensamientos, en transponer los asuntos, que siquiera se debe el disfraz de la acomodación al segundo, y tal vez el aliño, que hay ingenios gitanos de agudeza»²⁰.

Cuando en un estilo imposible de diferenciar del de sor Juana²¹

²⁰ Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio*, II, ed. Evaristo Correa Calderón (Madrid, 1969), p. 257.

²¹ Alfonso Méndez Plancarte, en *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721)*, II, p. XXXIII, dice del segundo acto de la comedia escrito por Guevara: «Tan homogénea, hasta en minucias de estilo, que —a no saberlo— nadie lo sospecharía de otra pluma.»

escribe Juan de Guevara el segundo acto de la comedia, inserta en el centro mismo de éste y con laberíntica factura una calderoniana, sutil e ingeniosa imitación de la «Canzone delle Visioni». Al hacerlo cumple todas las normas imitativas que recomendaba Gracián. El poeta ha transfigurado pensamientos, asunto y hasta aliño:

¿Qué es lo que me sucede,
Señora? Si en el bajío
de lo infeliz dio mi nave,
mi suerte lo habrá querido.

Aunque para amaros sea
como descollado pino
que —verde gigante— un rayo
en vana pompa deshizo;

como la flor que a la Aurora
le bebió el blanco rocío,
para morir a la tarde
de achaque de haber vivido;

como en cuna azul el Sol,
purpúreo rubí encendido,
que después, en el Ocaso,
topacio agoniza tibio;

como la menuda grama
cuyo verde, hermoso aliño,
en seco polvo convierte
el brasero del estío;

como cristal que, en verano
corriendo, armónico vidrio,
comprimido en el invierno
suspende lo fugitivo,

¡así seré! Porque yo
nave en golfo de peligros,
pino mi altivez errada,
flor mi amor, mi daño estío,
rayo el incendio del pecho,
cristal el mar de suspiros,

si encuentro por mis desgracias,
entre males tan nocivos,
para mi cristal invierno,
para mi escollo desvíos,
para mi Sol triste ocaso,
para mi nave bajíos,
para mi flor desalientos,
para mi verdor olvidos,

¡todos aquestos contrarios,
de mi Amor fieros ministros,
me parecerán lisonja
cuando los logre castigo! ²².

La estructura esencial de la Canzone, esa serie de destrucciones súbitas de algo valioso, se mantiene, así como casi todas las figuras simbólicas: la nave contra el escollo, el árbol (aquí pino) también fulminado por el rayo, la fuente agostada. (El vergel desdoblado en grama y flor marchita se encuentra ya desde la primera estrofa del poema de fray Luis.) Lo que varía Guevara es el valor de los símbolos de la Canzone. No es la suya una elegía en la que se llora a la amada muerte; es un poema amoroso en que se lamenta la propia desventura ante la amada no víctima, sino victimaria. El cambio temático no ha de sorprendernos ²³. En la primera imitación española que conocemos de la Canzone, el bello poema de fray Luis de León que certeramente llama Gracián «Canción real a un desengaño» ²⁴, ya se varía el tema fúnebre para tornarlo amoroso (siguiendo al hacerlo una constante petrarquista). Esta tradición continúa en toda la literatura hispánica, incluyendo composición tan célebre como la «Canción real a una mudanza», cuyo jilguero «ufano, alegre, altivo, enamorado», ya había revivido su tragedia en los versos de la famosa canción de Matías de Bocanegra. La variante de Guevara tiene, pues, larga prosapia. Lo nuevo, y dentro de esta serie de imitaciones lo único, en el poema de Guevara es el complejo tramarse de

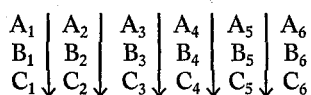
²² *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, IV, *Comedias, Sainetes y Prosa* (México, 1957), pp. 289-290.

²³ Para un examen del cambio temático en fray Luis, véase mi estudio (firmado Alicia C. de Ferraresi) «La visión evocada: La Canción de Petrarca en el verso de Fray Luis» (*Anuario de Letras*, México, XIV, 1976, pp. 155-173), y para la tradición y causas de tal cambio, en los Anales del Simposio «Hispanismo como Humanismo», que se celebró en la State University of New York at Albany, en marzo de 1980, mi ponencia «Una coincidencia imitativa en dos sonetos de Spenser y Góngora».

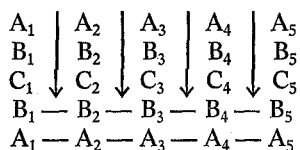
²⁴ Gracián, *Agudeza*, I, p. 81.

las imágenes en barroca arquitectura. Así, en Juan de Guevara culmina una línea de evolución estilística que comienza con fray Luis de León repitiendo la estructura de Petrarca, y se desarrolla en progresiva complejidad a través de las imitaciones de Góngora, Quevedo, Villegas y Calderón para alcanzar aquí su ápice barroco.

La «Canzone delle Visione» es una sucesión de visiones simbólicas yuxtapuestas paratácticamente. Dentro de esta básica estructura correlativa se da dentro de cada estrofa un desarrollo paralelístico (hipotáctico) de los elementos correlativos²⁵: lo valioso (A), su destrucción (B) y el lamento por lo destruido (C). De este modo, Petrarca ha cuajado su poema en lo que puede llamarse un sistema correlativo mayor, es decir, un sistema que abarca y estructura el poema todo. La Canzone puede diagramarse de la siguiente manera (correspondiendo cada número a las seis variantes simbólicas de cada serie A, B, C):

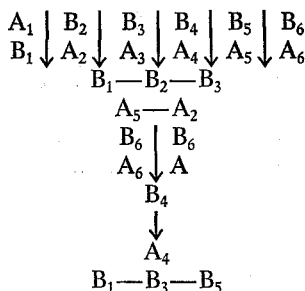


Como era de esperar, el poema de Dávalos repite estrictamente esta estructura correlativa, y en este sentido su ubicación dentro de la línea estilística evolutiva puede situarse antes de la segunda década del siglo XVII, cuando Quevedo, Villegas y Calderón complican la estructura al agregar una doble recopilación enumeradora, que recoge al final de cada poema todos los elementos correlativos de las dos series principales (A y B), en un diagrama al que puede servir de modelo el de la canción de Calderón de la Barca:



Al pasar de la imitación de Calderón a la de Guevara, por lo menos más de medio siglo después, el esquema correlativo se complica en mucho (aquí el poeta omite la serie C):

²⁵ Sobre el sistema correlativo, véase Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión poética española (Prosa-Poesía-Teatro)* (Madrid, 1951), p. 22, y Dámaso Alonso, *Pluralità e correlazione in poesia* (Bari, 1971), especialmente «Teoria della correlazione», pp. 117-280.



Las seis primeras cuartetas del romance presentan el elemento valioso y su catástrofe, pero ya al cominezo notamos un vago síntoma de complicación en la inversión inicial del primer término. Por lo demás, todo sigue normalmente hasta la tirada de recapitulación final (donde tampoco es ya posible establecer cuartetas). La recopilación enumeradora comienza de modo normal hasta el tercer término; entonces volvemos a lo que parece ser una enumeración de la serie paralela de símbolos, que se corta no bien iniciada, para saltar al último término de la primera clase. Así sigue enlazando sorprendentemente los contrarios en verdadero laberinto no sólo amoroso como promete el título, sino poético como asegura su técnica correlativa. De fijarnos bien, sin embargo, vemos que Guevara finaliza cerrando la serie enumerativa después de haberse asegurado de nombrar los únicos dos elementos de la serie principal (= que en este poema es la B debido a la inversión inicial), dos elementos que aparentemente había dejado en el olvido versos atrás.

La complicación es indudable y hasta extrema, pero no caótica, porque el barroco, al mantener la poética correlativa tan propia del petrarquismo²³, no podía sin destruirla ir hacia el caos. Sí podía ir, y de hecho fue, hacia lo laberíntico. Pero todo laberinto ha de tener una salida y, por tanto, su propio orden interno. Juan de Guevara lleva en este poema las antítesis petrarquistas de los tan petrarquistas daños de amor a su más estupenda configuración barroca, y al hacerlo cierra estilísticamente una rica serie imitativa que comenzara en pleno Renacimiento español. Su tema es el mismo del clásico fray Luis, su fuente la misma de la elegía de Dávalos, pero su estructura poética es la estampa de la *forma mentis* que reflejan la gloria barroca, el recamado lujo, la difícil geometría de los suntuosos retablos mexicanos.

Enrique Garcés la traduce, acaso para recobrar en la patria común de Petrarca la propia identidad cultural amenazada por las abruptas soleadas americanas. El fervor petrarquista de Diego Dávalos y Figueroa, con todo su humanismo a cuestas, la elige para expresar su luto, si me-

diocre, en no menos auténtico acento renacentista. El primo de sor Juana Inés de la Cruz nos da por fin una elaboración que resume ese laberíntico y opulento ocaso del barroco hispánico. Tales las metamorfosis americanas de las visiones de Petrarca. Entonces, al final de nuestra jornada, acaso nos sea posible vislumbrar en ellas el espejo cambiante, pero fiel, de una poesía que encontró en América la profunda comunidad espiritual de nuestra hispanidad.

APENDICE

TRADUCCION DE LA CANZONE 323
DE ENRIQUE GARCES

Estándome vn día solo a vna ventana,
de donde tantas cosas nuevas vía
que de mirar mi vista se cansaua,
vi salir vna fiera en vista humana,
y tal que arder a Ioue bien podía,
a quien vn negro alano fatigaua
de vn lado, y la acossaua
del otro vn blanco, asiéndola tan fuerte
que muy breue a tal passo fue traýda,
que sob tierra metida
venció mucha belleza acerba muerte;
yo llorando quedé su dura suerte.

Después por alta mar vide vna naue
de oro y de seda toda aparejada,
que de hébano y marfil era compuesta,
por llana mar, con ayre muy suaue:
del cielo toda nuue era apartada,
cargada yua de ropa rica, honesta;
mas ay que vna funesta
tormenta rebolió desdel Oriente,
y en vn duro peñol la ha estrellado,
ay caso desastrado,
que todas sus riquezas de repente
consigo las lleuó la gran corriente.

De vn verde lauro así los ramos santos
dentro de vn bosque nuevo se mostraua
que árbol dixeran ser de paraýso,
de cuya sombra tan alegres cantos
salían de auezillas, que causauan
que del todo de mí fuesse diuiso,
mas en alçando el viso,
vi a la redonda el cielo escurescido
y que le hauía vn rayo acelerado,
con furia derrocado;
e yo perdí en lo ver todo el sentido;
que fue gran mal tal sombra hauer perdido.

En aquel mismo bosque vna fontana
salía de vna peña, y derramaua
claras y dulces aguas murmurando;
lugar que de tarde o siesta, ni mañana
ganado ni pastor le perturbaua,
donde musas andauan modulando.
Sentéme a oyr, y quando
más dulçura tomaua del conçento
y de la vista, vn hoyo vide abrirse
y a la fuente engullirse,
y al sitio, que me dio tal descontento
que aun la memoria dello mes tormento.

En el bosque vna Fénix también vía
con la cabeça de oro ensortijado,
de púrpura sus alas guarnecida,
que a prima faz del cielo ser creya,
hasta que junta allí de a do arrancado
fue el Lauro, y el agua seca y consumida
(ay cómo de corrida
va todo) que cayó viendo junto
el árbol y el humor de antes tan rico
ya seco, buelto el pico
contra sí, se deshizo en sólo vn punto;
e yo en lo ver quedé como difunto.

Por entre yerua y flores pensatiua
al fin vide la misma gallardía,
que tiemblo en me venir sólo a lamente;
humilde en sí, mas contra Amor altiua,
con ropa que a la vista parescía
compuesta de oro y nieue juntamente,
mas la parte eminente
estaua como embuelta en nuue escura;
de vna sierpe en el pie después herida,
a la muerte rendida,
alegre se partió sesga y segura;
ay, que en el mundo el llanto sólo dura.

Canción, dezir bien puedes
al señor mío, que lo que aquí veo
me engendra de morir vn gran desseo.